
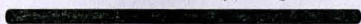



nieuwsbrief van het cuypersgenootschap, vereniging en stichting tot   
 behoud van negentiende- en twintigste-eeuws cultuurgood in nederland

CUYPER  
BULLETIN  
DECEMBER 2018  
JAARGANG 23



## Colofon

Het Cuypersbulletin verschijnt zo mogelijk vier maal per jaar. De redactie ontvangt graag mededelingen, wetenswaardigheden, brieven en korte artikelen over onderwerpen die het werkterrein van het genootschap in de ruimste zin van het woord betreffen. De opgenomen artikelen weerspiegelen niet noodzakelijk de zienswijze van het bestuur en de redactie.

Redactie: drs. D. Mulder (voorzitter), drs. Gert Eijkelboom, dr. Gerrit Vermeer  
Redactieadres: 1e Jacob van Campenstraat 14-3a, 1072BE Amsterdam  
e-mail: [davmulder@gmail.com](mailto:davmulder@gmail.com)

Omslagontwerp: Dirk Verweij en Medina Musteikyte  
Binnenwerk: CB  
Druk: Weemen Drukwerk, Druten

Het Cuypersgenootschap, opgericht 15 januari 1984, is een vereniging en stichting tot behoud van negentiende- en twintigste-eeuws cultuurgoed in Nederland.

Bestuur:  
Prof. dr. V.V. Stissi, voorzitter  
L.W. Dubbelaar, secretaris  
Drs. J.G.W.R. Dekkers, penningmeester  
Mr. M.M.G.M. Richter, lid  
Drs. D. Mulder, lid

Secretariaat: Alferbos 246, 2715 TN Zoetermeer  
Tel. 06-233 98 363  
e-mail: [secretaris@cuypersgenootschap.nl](mailto:secretaris@cuypersgenootschap.nl)  
website: [www.cuypersgenootschap.nl](http://www.cuypersgenootschap.nl) en [www.cuypersjaar.nl](http://www.cuypersjaar.nl)  
Het Cuypersgenootschap is een ANBI. Giften zijn aftrekbaar van belasting.  
Kamer van Koophandel Limburg: 4017672.  
Bankrekening: NL26 INGB 0004 835 002 t.n.v. Cuypersgenootschap, Druten

De contributie bedraagt € 30,- per jaar.  
In verband met verzendkosten betalen leden die buiten Nederland wonen € 40,-.



dit moment dreigt sloop, waarmee een toren met een grote cultuurhistorische waarde voor de Rotterdamse haven verloren zal gaan. Als beeldbepalend element op de eerste Maasvlakte illustreert het prachtig de naoorlogse ontwikkeling van de Rotterdamse haven. Het Cuypersgenootschap hoopt op bescherming en herbestemming van de toren. (NV)

### Update aantasting Deenik-panden Amsterdam

Het bezwaar van het Cuypersgenootschap tegen de voorgenomen aantasting van de Deenik-panden in de Eerste Jacob van Campenstraat in Amsterdam (zie Cuypersbulletin 2017-3) is door de bezwaarschriftencommissie ongegrond verklaard. De commissie volgt het advies van de Commissie Ruimtelijke Kwaliteit (CRK) en concludeert dat de CRK in redelijkheid heeft kunnen afwijken van het uitgangspunt voor orde 2-panden, dat oorspronkelijke elementen in vorm, maat,

materiaal, detaillering, verhouding en kleur gehandhaafd dienen te worden. Met de CRK is de bezwaarschriftencommissie bovendien van oordeel dat het beleid niet kan leiden tot het bevriezen van de bestaande situatie en dat de afwijking is toegestaan volgens het vigerende welstandsbeleid. Het Cuypersgenootschap gaat in beroep tegen dit besluit. (DM)

### Bedrijvencentrum Westerpark te Amsterdam geen monument

In Cuypersbulletin 2018-1 kon u lezen over de aanvraag door het Cuypersgenootschap voor aanwijzing van het bijzondere bedrijfsverzamelgebouw aan de Donker Curtiusstraat tot gemeentelijk monument. Helaas is deze aanvraag afgewezen en kan de voorgenomen verbouwing plaatsvinden. Wel heeft Monumenten en Archeologie geadviseerd om op de bijzonder plint een restauratieve aanpak toe te passen met behoud van de bestaande detaillering en materialisering. (DM)

## VERGUISDE KUNST. VAN HISTORISCHE NAAR

### ESTHETISCHE HERWAARDERING<sup>1</sup> / PAUL VAN DEN AKKER

‘Ik zal u aan het lachen brengen’, aldus Pierre-Jean Mariette, ‘als ik u vertel dat de St. Pieter niet zijn smaak is, dat hij deze te overladen met ornamenten vindt ... en raad eens welk gebouw hij verkiest boven de St, Pieter? Een kerk die is gemaakt in de gotische stijl, waarvan de wanden helemaal wit zijn: het zou vroomheid oproepen.’<sup>1</sup> De invloedrijke Franse kunstkenner en verzamelaar Mariette maakte deze opmerking in 1764 in een brief aan de 75-jarige Giovanni Gaetano Bottari,

de literator, bibliothecaris van het Vaticaan, hoogleraar kerkgeschiedenis en – u raadt het misschien al – kunsttheoreticus en kunsthistoricus.

Mariette richtte zijn spot op Horace Walpole, kunsthistoricus, oudheidkundige en politicus. Het was Walpole's *Anecdotes of Painting in England (...)*, die Mariette deze uitspraak ontlokte. Het boek was kort daarvoor in 1762 verschenen. Walpole had inderdaad een bijzondere voorkeur voor de gotiek.

<sup>1</sup> De hierna volgende tekst is de bewerking van een lezing, gehouden op het symposium *De genade van de steiger* (21 november 2013) in de Obrechtkerk in Amsterdam, ter gelegenheid van de presentatie van het boek Bernadette van Hellenberg Hubar, *De genade van de steiger. Monumentale, kerkelijke schilderkunst in het interbellum*, De Walburg Pers, Zutphen 2013.

Hij was een van de eersten die deze stijl ook koos voor nieuwbouw, dat wil zeggen voor wat hij noemde zijn 'little gothic castle': het door hem ontworpen Strawberry Hill in Twickenham, een voormalig cottage aan de Theems bij Londen (afb. 1).

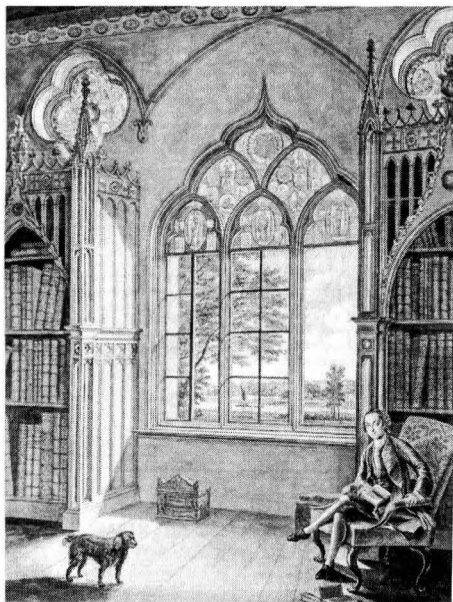
Mariette's opmerking doet echter geen recht aan Walpole's mening of smaak. Niet alleen vanwege de denigrerende toon, maar ook in het licht van wat Walpole zelf had geschreven. In de genoemde *Anecdotes* merkte Walpole namelijk het volgende op: 'Men moet smaak (*taste*) hebben om ontvankelijk te zijn voor de schoonheden van de Griekse architectuur; men heeft alleen passie nodig om gevoel te hebben voor gotiek. Staand midden in de St. Pieter is men ervan overtuigd dat hij gebouwd is door grote heersers – in de Westminster-abbey denkt men niet aan de bouwer; de religie van de plek is het eerste waar men aan denkt – en ook als hij was ontdaan van zijn altaren en schrijnen, zal het iemand eerder tot papierij bekeren dan alle regelmatige praal van Romeinse gewelven. Gotische kerken vervullen met bijgeloof; Griekse met bewondering. Het is zeker niet mijn bedoeling met deze kleine tegenstelling een vergelijking te maken tussen de rationele schoonheden van de regelmatige architectuur en de onbeteugelde ongebondenheid van wat Gotiek wordt genoemd. Maar ik ben ervan overtuigd dat de mensen die de laatstgenoemde maakten, veel meer kennis van hun kunst hadden, meer talent en meer decorum dan we geneigd zijn te denken.'<sup>2</sup>

In Walpole's ogen was de gotiek juist elegant en hij beschouwde het ontbreken van namen van de bouwers van de gotische kerken als 'een waar verlies: er is genoeg schoonheid, genie en inventie in hun werk dat maakt dat men de auteurs wil kennen.'<sup>3</sup> In zijn smaak was Walpole uitzonderlijk. Onder de kunstliefhebbers stond de middeleeuwse kunst op dat moment in zeer laag aanzien. En dat was

al zo zeker sinds Boccaccio, die in zijn *Decamerone* van rond 1350 de Italiaanse kunstenaar Giotto had geprezen als hersteller van de kunst uit de oudheid; een kunst, zo had hij geschreven, 'die vele eeuwen bedolven is geweest onder de fouten van sommigen, die eerder schilderden om de ogen van de onkundigen te vermaken dan om het intellect van de deskundigen tevreden te stellen'.<sup>4</sup>

Dit beeld van donkere en waardeloze middeleeuwen tegenover de top van de klassieken en de parallele grootheid van de hoog renaissance is daarna keer op keer bevestigd, van Vasari in de 16<sup>e</sup> eeuw tot bijvoorbeeld Winckelmann die zijn beroemde boek over de kunst van de oudheid, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, publiceerde in 1764, het jaar van Mariette's brief aan Bottari. In deze wereld was Walpole nog een zonderling. Een excentriekeling die door mensen met 'goede smaak' wat vreemd werd aangekeken,

Afb. 1. Johann Heinrich Müntz, Horace Walpole met zijn hond in de bibliotheek in Strawberry Hill, 1755-1759, particuliere verzameling.

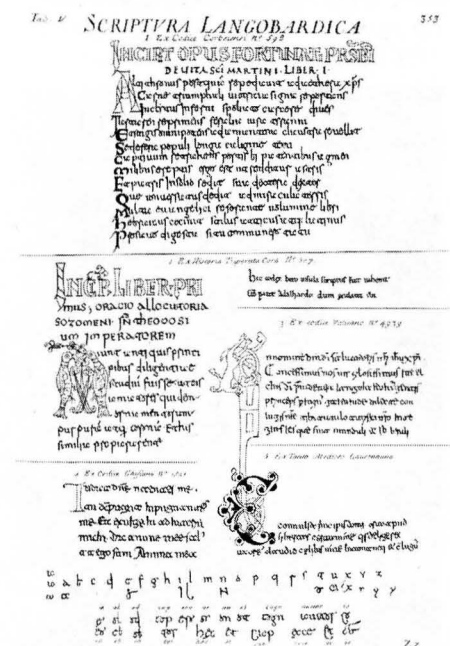


al vormde zijn Strawberry Hill wel een grote attractie.

Maar er was ook nog een andere wereld. De wereld van de kerkhistorici die zich niet zo druk maakten om de artistieke kwaliteiten van de middeleeuwse kunst. Dit was in hun voordeel, want hun doel was het om inzicht te krijgen in de vroeg middeleeuwse kerkgeschiedenis. Hun benadering van het verleden was eerder een oudheidkundige, dan een kunsthistorische: in het toenemend besef dat niet alleen teksten maar ook en vooral artefacten (waaronder kunstwerken) een belangrijke bron van informatie uit het verre verleden waren, richtten zij er vanaf het einde van de 17<sup>e</sup> eeuw hun volle aandacht op.

Het begon al in de tweede helft van de 17<sup>e</sup> eeuw met onderzoekers uit de Benedictijner

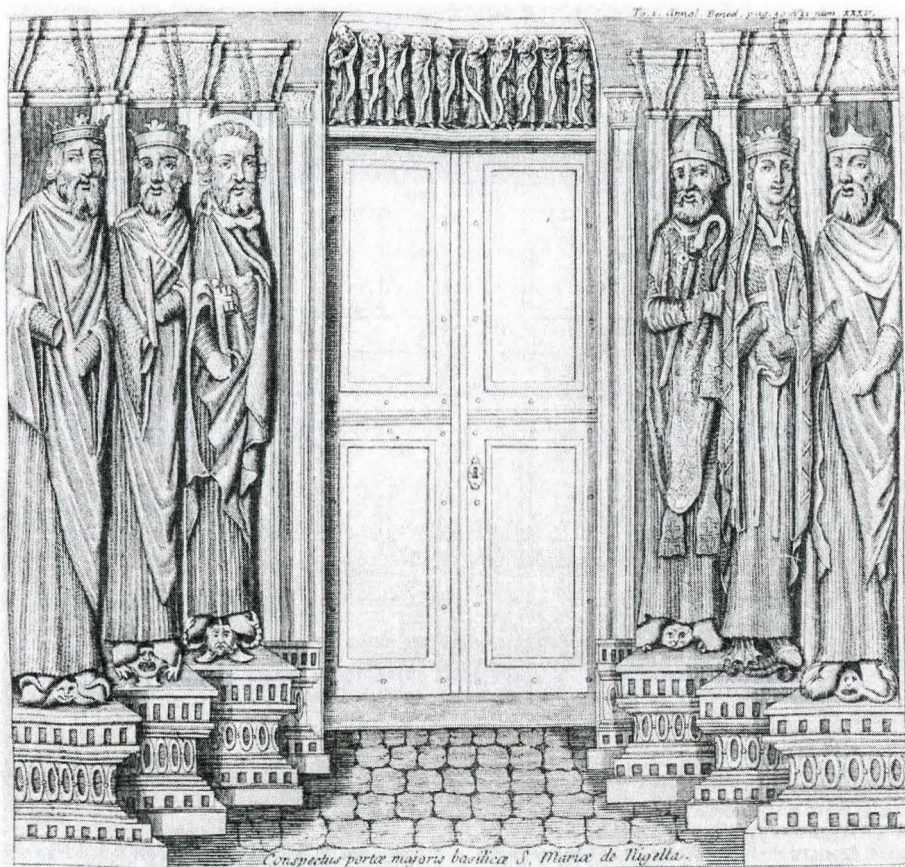
Afb. 2. Jean Mabillon, *De re diplomatica*, 1681: 'Scriptura langobardica'.



congregatie van St. Maur in Saint-Germain-des-Prés in Parijs. Een belangrijke rol hierin speelde Jean Mabillon, de grondlegger van de oorkondeleer en paleografie. Om de authenticiteit van een document te achterhalen, zo realiseerde Mabillon zich, moet de historicus kennis hebben van de stijlkenmerken in het schrift. Ter instructie liet hij voor zijn boek over de oorkondeleer, *De Re Diplomatica* (1681), middeleeuwse tekstfragmenten uit verschillende eeuwen kopiëren en in prent zetten (afb. 2). Het is overigens opmerkelijk dat Mabillon niet onderkende dat eenzelfde soort stilistische kennis ook voor de datering van kunstwerken van groot nut zou kunnen zijn. Hij beschouwde ze immers wel als informatieve bron voor zijn historisch onderzoek. In het eerste deel van zijn publicatie over de geschiedenis van de Benedictijner orde uit 1703 had hij bijvoorbeeld de theorie naar voren gebracht dat het portaal van St. Marie de Nesle (afb. 3) uit dezelfde periode zou moeten dateren als de stichtingsoorkondes van de kerk uit het jaar 525.<sup>3</sup> Op grond daarvan interpreteerde Mabillon de portaalbeelden als Merovingische vorstenportretten, die onder meer informatie boden over de kleding, haardracht en rijksinsignes van de toenmalige monarchen. Maar hij zat er met de datering eeuwen naast. Aan de mogelijkheid om haar te bepalen aan de hand van een stijlanalyse van de beelden zelf in plaats van tekstanalyse – in dit geval van oorkondes – dacht Mabillon blijkbaar niet. Voor hem en zoveel andere historici vormden teksten nog steeds het meest doorslaggevende bronnenmateriaal.

In navolging van Mabillon is het met name Bernard de Montfaucon geweest, die het onderzoek naar de middeleeuwse kunst – of in ruimere zin naar de middeleeuwse cultuur – verrijkt heeft met zijn enorme interesse voor visuele bronnen. Dat gold al voor zijn *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (De oudheid uitgelegd en uitgebeeld in pla-





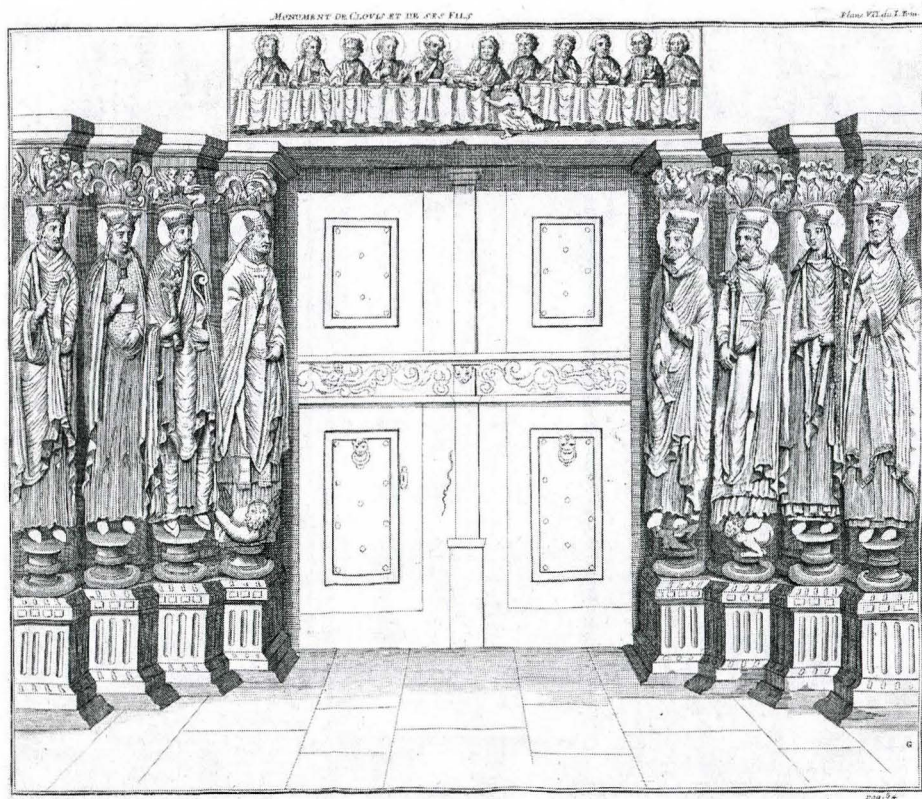
Afb. 3. Jean Mabillon, *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, Band I, 1703: portaal van St. Marie de Nesle.

ten) waarin ook de vroeg christelijke periode enigszins aan bod komt en waarvan de 15 delen, verschenen tussen 1719 en 1724, voorzien waren van ongeveer 1200 reproducties van zo'n 40.000 voorwerpen.<sup>6</sup> Maar het gold zeker ook voor zijn vijfdelige *Les Monumens de la Monarchie française*, waarvan het eerste deel verscheen in 1729 en het laatste in 1733.

In het historisch onderzoek speelden, zoals gezegd, de artistieke kwaliteiten van deze kunstwerken geen enkele rol. Dit betekende echter ook weer niet dat de schrijvers de

werken mooi vonden. Integendeel zelfs. De Montfaucon, bijvoorbeeld, meende te weten dat sommige afbeeldingen choquerend zouden zijn vanwege de grofheid van de stijl. Maar misschien, zo verontschuldigde hij zich tegenover zijn lezers, moet 'dat verschil in smaak in de schilder- en beeldhouwkunst in verscheidene eeuwen wel worden gerekend tot de historische feiten'. Het is de enige referentie naar het probleem van de stijl en artistieke kwaliteiten. Montfaucon deed er verder niets mee. Behalve dan dat hij de tekenaar, Antoine Benoît, die het materiaal leverde voor de prenten nadrukkelijk instrueerde om bijvoorbeeld het kort daarvoor herontdekte tapijt van Bayeux stilistisch exact te kopiëren





Afb. 4. Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, vol. I, 1729: portaal van de Saint-Germain-des-Prés, Parijs, met beelden (niet meer bestaand) geïnterpreteerd door Montfaucon als portretten van koning Clovis en zijn vier zonen en Clothilde en Ultrogothe. (Universitätsbibliothek Heidelberg).

en de stijl dus niet te veranderen, ook al was deze 'uiterst grof en barbaars'.<sup>7</sup>

Men zou kunnen zeggen: erkenning van de middeleeuwse kunst ontstond op dezelfde bodem als die waarop de verguizing bloeide. Maar het verschil was dat voor de kerkhistorici als Montfaucon het gebrek aan kwaliteit geen reden was voor verwaarlozing. Hij betreurde het juist. 'Het leidt geen twijfel', schreef hij in het eerste deel van *Les Monu-*

*mens*, 'dat er beeldhouwers en schilders zijn geweest in de tijd van onze eerste koningen; dat men deze in beeld heeft gebracht, dat men hen in de schilderkunst en op andere manieren heeft weergegeven; maar de barbaarse smaak van deze monumenten heeft ertoe geleid dat men ze heeft verwaarloosd, en dat men ze heeft laten vergaan'.<sup>8</sup>

Een van de weinige overgebleven kerken was die van Saint-Germain-des-Prés in Parijs. Voor de interpretatie en datering van de beelden van het kerkportaal, dat overigens later tijdens de Franse Revolutie is vernietigd, baseerde Montfaucon zich op de genoemde publicatie van Mabillon uit 1703, waaruit hij ook de prent overnam (afb. 4).<sup>9</sup> Net als die van St. Marie de Nesle had Mabillon deze portaalbeelden ten onrechte geïdentificeerd

als portretten van de vroege Merovingische vorsten en ze geplaatst in de 6<sup>e</sup> eeuw, ditmaal op grond van grafvondsten van deze koningen in de Saint-Germain-des-Prés.<sup>10</sup>

Zoals te lezen valt in Francis Haskell's fascinerende *History and its Images*, duurde het tot 1751 voordat de identificatie van zulke portaalbeelden als portretten van het Franse vorstenhuis ter discussie werd gesteld. Wel was er ten aanzien van de beelden van Saint-Germain-des-Prés al in 1724 gegronde twijfel geuit over de juiste datering en was er geopperd dat ze vermoedelijk niet voor de 11<sup>e</sup> eeuw zouden zijn gemaakt. Maar deze kritiek werd door Montfaucon opzettelijk genegeerd om, in navolging van Mabillon, de beelden te kunnen blijven inzetten als historische bewijsstukken voor de authenticiteit en ouderdom van de stichtingsoorkondes van de Benedictijner kloosters.<sup>11</sup>

De overtuiging dat de kwaliteit van een laag niveau zou zijn, was wijd verspreid. Ze kleurde ook nog het onderzoek van Jan-Baptiste Séroux d'Agincourt, de geleerde die misschien wel als eerste op kunsthistorische gronden de middeleeuwse kunst op de kaart heeft gezet. Of beter gezegd, op reproductieplaten, die immers de hoofdmoot vormen van zijn omvangrijke publicatie *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au 4<sup>me</sup> siècle, jusque à son renouvellement au 16<sup>me</sup>*, dat tussen 1811 en 1820 in Parijs werd uitgegeven.<sup>12</sup>

D'Agincourts werk vormde de aanvulling van een lacune in het historisch overzicht: tussen de oudheid en de moderne tijd die met de renaissance zou zijn begonnen. Anders gezegd: tussen Winckelmann met zijn *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) aan de ene kant en aan de andere kant Vasari met zijn *Vite* (1550) en zijn vele navolgers onder wie Luigi Lanzi met zijn *storia pittorica della Italia* (1795-96). De titel van d'Agincourts boekwerk is veelzeggend: het is een geschiedenis van de kunst sinds haar *verval* ('*décadence*')

in de 4<sup>e</sup> eeuw tot aan haar *herstel* ('renouveau'), een term die pas later in de 19<sup>e</sup> eeuw met name door de historicus Jules Michelet werd vervangen door het nu nog steeds gebruikte begrip *renaissance*) in de 16<sup>e</sup> eeuw.

Kortom: het stond buiten kijf dat de middeleeuwse kunst lelijk was, maar volgens d'Agincourt had ze recht op historische erkenning en daarmee ontsloot hij nieuw, onontgonnen terrein. Want tot dan toe hadden schrijvers over de kunstgeschiedenis het standpunt gehuldigd dat alleen die zaken uit het verleden aandacht verdienden waar de hedendaagse kunstwereld een les uit kon trekken; een variatie op Cicero's uitdrukking *historia magistra vitae* (de geschiedenis is de leermeester van het leven). Vanwege haar vermeende lelijkheid had men de middeleeuwse kunst daarom nagenoeg volledig buiten de kunstgeschiedschrijving gehouden. Dat ze via d'Agincourts publicatie uiteindelijk toch een inspiratiebron zou gaan vormen, heeft alles te maken met de 19<sup>e</sup>-eeuwse smaakverandering en wijzigingen in het kunstdebat, waaraan deze publicatie vermoedelijk ook zelf onbedoeld zal hebben bijgedragen.

Wat die esthetische herwaardering betreft had de middeleeuwse kunst nog een lange weg te gaan. Na Walpole hadden ook in Duitsland de romantici er hun bijdrage aan geleverd, onder wie Goethe die met zijn lofzang op de gotische kathedraal van Straatsburg en diens bouwer Erwin von Steinbach in 'Von Deutscher Baukunst' (1773) een destijds nieuw geluid liet horen. Deze en andere teksten inspireerden later de vierentwintjarige Wilhelm Heinrich Wackenroder tot het schrijven van zijn *Herzenergieungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Deze tekst uit 1796 bevat een pleidooi voor waardering van onder andere het nog als middeleeuws geldende werk van Albrecht Dürer. In een terugblik op zijn leven vertelt de ik-figuur – een oude kunstminnende monnik – het lange tijd niet te hebben aangedurfd om deze



waardering uit te spreken uit vrees te worden uitgelachen door hen die Dürers werk maar stijf en droog vonden. Aan het eind van zijn leven durft hij dit inmiddels wel in het besef dat ware kunst zich niet met zulke kenmerken laat definiëren. 'Slechts enkele uitverkoren geesten', zo laat Wackenroder de monnik opmerken, 'weten de eigenlijke, innerlijke ziel van de kunst direct te raken, ook al is de penseelvoering nog zo gebrekkig.'<sup>13</sup> Deze laatste toevoeging over die gebrekkige penseelvoering toont opnieuw: erkenning ontstond op dezelfde bodem als die waarop de verguizing bloeide.

Het ongemak met die vermeende lelijkheid bleef een onderwerp van de 19e-eeuwse kunstgeschiedschrijving: in 1881 bepleitte

Anton Springer in zijn essay 'Kunstkenner und Kunsthistoriker' het uitbannen van elk esthetisch oordeel ter waarborging van de wetenschappelijke objectiviteit. Een andere, misschien wel vruchtbaardere weg werd gekozen door Alois Riegl. In zijn *Spätromische Kunstindustrie* (1901) – waarin hij ook aandacht besteedde aan de vroeg christelijke kunst – typeerde Riegl deze kunst als dat 'wat de moderne smaak grof en levenloos vindt'. Maar tegelijk attendeerde hij erop dat dit kenmerk juist het gevolg was van een keuze

Afb.5. Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wenen 1927 (1e editie 1901), 201, fig. 44: reliëf van een deksel van een zilveren kistje (vroeg Christelijk).



die het mogelijk zou hebben gemaakt om de kunst uiteindelijk op een hoger plan te brengen.<sup>14</sup> Het was geen kwestie van niet kunnen, maar van niet willen. Riegl muntte in dat verband de term *Kunstwollen*. Zo relateerde hij de vlakke stijl van een vroeg christelijke reliëf op een zilveren deksel, waarvan Riegl ook een illustratie in zijn boek had opgenomen (afb. 5), aan 'een streven naar een innerlijke spirituele levendigheid, die bijna aan het barokke grenst'.<sup>15</sup>

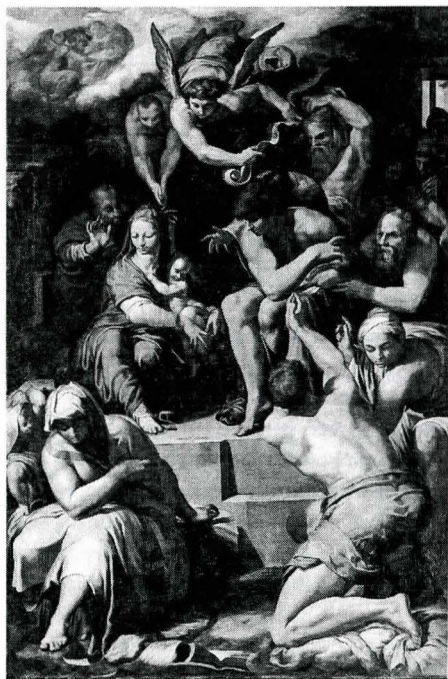
Hoe het daarna met de middeleeuwse kunst is verlopen, toen eenmaal haar esthetische kwaliteiten niet langer in negatieve zin werden geduid, laat ik onbesproken. De voorafgaande waarderingsgeschiedenis van de middeleeuwse kunst dient hier als een voorbeeld van wat ook andere vormen van verguisde kunst is overkomen: in de regel lijkt een esthetische herwaardering pas mogelijk nadat men een historische belangstelling voor deze kunst aan de dag heeft gelegd. Dat gold bijvoorbeeld ook voor de barok. Tot ver in de 20<sup>e</sup> eeuw is deze kunst door velen als foeilijk weggeschreven. In het boek *De genade van de steiger* van Bernadette van Hellenberg Hubar valt te lezen hoe dit standpunt ook in het interbellum een rol speelde in discussies over de monumentale schilderkunst in Nederland. Hoe hardnekkig de aversie tegen de barok ook in het buitenland was, blijkt wel uit een opmerking van Herbert Read van na de Tweede Wereldoorlog. Naar aanleiding van Rudolf Wittkowers overzichtswerk *Art and Architecture in Italy 1600-1700* uit 1957, waarin de barok serieus werd belicht, merkte deze kunsttheoreticus en criticus op dat Bernini's beelden hem misselijk maakten. Maar goed, het tij was toen al wel aan het keren, mede door toedoen van Wittkowers uiteindelijk zeer invloedrijke boek.

Voor het maniërisme, dat lange tijd tot de barok werd gerekend, ging dat nog wat langzamer. De esthetische (her)waardering

ervoor in de serieuze kunsthistorische literatuur dateert pas van de laatste decennia. Debet hieraan is onder andere de invloed van Heinrich Wölfflin, wiens schaduw zich ver uitstrekte. In het gedurende de hele twintigste eeuw vaak herdrukte *Die Klassische Kunst* uit 1899 – in 1948 vertaald in het Engels en later o.a. ook in het Nederlands – gaf Wölfflin onverbloemd te kennen dat maniëristische kunst lelijk is, omdat ze te veel afweek van normen van de ongeëvenaarde kunstwerken uit de hoogrenaissance; van Leonardo, Rafael en Michelangelo. Het maniërisme was de kunst uit een periode van verval – dat is letterlijk de titel die Wölfflin gaf aan het aan deze kunst gewijde hoofdstuk – en daarmee zette hij een oude traditie voort om deze periode als zodanig te typeren.<sup>16</sup> Zo schreef hij over Pellegrino Tibaldi's 'Aanbidding van de herders' (afb. 6): 'Als Pellegrino Tibaldi de boeren moet schilderen, die van het veld komen om het Kind te aanbidden, mengt hij alles door elkaar: atletische lichamen, sibyllen en engelen van het laatste oordeel. Iedere beweging is gedwongen en het geheel belachelijk van compositie. Het werk maakt de indruk van een farce ... Men vraagt zich af waar de statigheid van de renaissance is gebleven?'<sup>17</sup> En wanneer men Bronzino's 'Christus in het voorgeborchte' (afb. 7) bekijkt, zo merkte Wölfflin op, 'waant men zich in een anatomisch laboratorium. Alles moet getuigen van anatomische geleerdheid; men kan niet meer onbevangen waarnemen. Het vermogen om de stofuitdrukking weer te geven, het gevoel voor de zachtheid van de huid, voor de bekoring van het oppervlak der voorwerpen lijkt verdwenen te zijn'.<sup>18</sup>

Hoe lang Wölfflins schaduw was, moge blijken uit de manier waarop John Shearman zich in zijn spraakmakende boek *Mannerism* uit 1967 over deze kunst heeft uitgelaten. De kunst is dan nu inmiddels wel erkend, beweerde hij, maar men heeft nog steeds

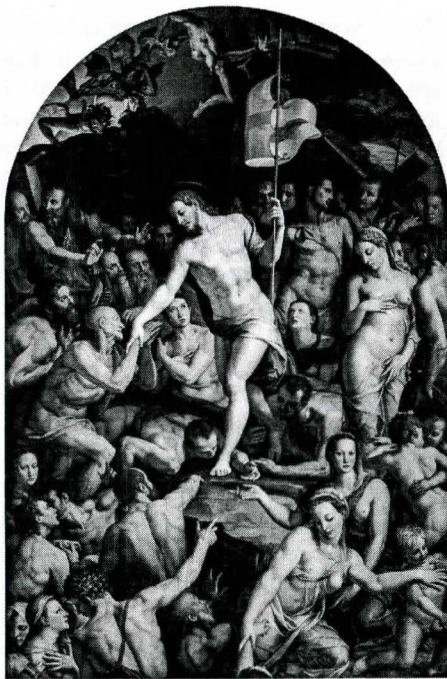




Afb.6. Pellegrino Tibaldi, *Aanbidding van de herders*, 1548, olieverf op doek, 157 x 105 cm, Galleria Borghese, Rome.

onvoldoende oog voor de esthetische kwaliteit ervan. Volgens Shearman had dat onder andere te maken met 'onze' aversie tegen gekunsteldheid (Shearman typeerde het maniërisme als 'the stylish style'). Als we echter, zo vervolgde hij, het maniërisme op zijn eigen waarden willen beoordelen, dan moeten we niet 'zwichten voor een zekere esthetische lichtgevoeligheid'. We moeten proberen ons de smaak van die periode in te leven ook al worden we geconfronteerd met details die we tegenwoordig 'ontegengesteld moeilijk te accepteren vinden'.<sup>19</sup>

Smaken veranderen. Rond 2010 is het ooit door Wölfflin zo verfoeide werk van Bronzino alsnog opgenomen in de tempel van de kunstgeschiedenis en heeft het een ereplaats gekregen in het museo dell'opera di Santa Croce in



Afb.7. Bronzino, *Christus in het voorgeborchte*, 1552, olieverf op doek, 443 x 291 cm, Museo dell'Opera di S. Croce, Florence.

Florence. En zo kwam, waarschijnlijk zonder dat iemand het zich realiseerde, een voorspelling uit die Jacob Burckhardt, nota bene Wölfflins leermeester, aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw op hoge leeftijd had gedaan met zijn opmerking: 'Wie eenmaal op vergevorderde leeftijd is, heeft al zulke veranderingen in het kunstvoortdeel meegemaakt, dat een ten gunste van vele maniëristische werken hem niet echt zou verwonderen, wanneer eenmaal de honger naar het schone leidt tot arenlezen, daar waar de oogst al lang is binnengehaald'.<sup>20</sup>

Er zit iets wetmatigs in de stappen van de herwaardering, zo lijkt het wel. Nog niet zo lang geleden meende ik zelf in mijn naïviteit dat de herwaardering voor het maniërisme een soort hekkensluis was in de rij van

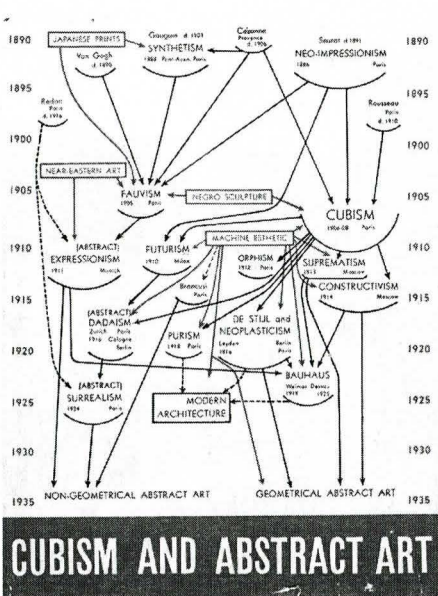
de verguisde stijlen of perioden: die van de middeleeuwse kunst en de barok. Maar het is waarschijnlijk een onvermijdelijk gegeven, dat hele perioden uit het zicht verdwijnen uit aversie die uiteindelijk tot blindheid kan leiden. Omdat ergens in de tijd de spelregels van de kunst zijn veranderd en alleen de winnaars bestaansrecht lijken te hebben. U hoeft bijvoorbeeld maar het mooie boek te lezen uit 1996 van Mariëtte Haveman, *Het feest achter de gordijnen*, om te zien hoe 19<sup>e</sup>-eeuwse schilders die tijdens hun leven zeer grote roem hadden gekend, onmiddellijk na hun dood in de vergetelheid zijn geraakt.

Debet hieraan zijn de strenge regels van de moderne kunst en het diepgewortelde geloof in een niet te stuiten avant-garde. Die zorgden voor een scheiding tussen – ze is vaak ethisch gekleurd – goed en fout. Tussen wat wel en wat niet mee mag doen. En zo kunnen hele kunststromingen onzichtbaar worden. Dat nu is precies wat ook geldt voor de kunst die in het boek *De genade van de steiger* centraal staat. Ook dit boek gaat over een feest achter de gordijnen; kerkelijke gordijnen wel te verstaan.

Dat er in die vooroorlogse kerken was geschilderd, gebeeldhouwd en ge-glas-in-lood, dat was bekend. Echter, de hoeveelheid, de variatie en daarbij horende eigentijdse discussies, kortom de enorme kennis en vaardigheden die er achter schuilgaan, maken het boek buitengewoon verrassend. Na het lezen ervan wordt duidelijk dat ook hier het modernisme achteraf een hele tak van de kunstgeschiedenis heeft willen snoeien. Het is beslist geen toeval dat de meeste kunstenaars en werken die in *De genade van de steiger* de revue passeren, niet te vinden zijn in de bekende stambomen van de kunstgeschiedenis. Bijvoorbeeld niet in Alfred Barrs *Chart of modern art*, dat hij in 1936 publiceerde op de omslag van de catalogus bij de legendarische tentoonstelling *Cubism and Abstract Art* in het Museum of Modern Art in New York (afb. 8).

Aan de andere kant zal de lezer van *De genade* merken dat de discussies in het moderne kunstdebat en de daarbij horende richtingenstrijd aan deze andere wereld niet voorbij zijn gegaan. Zo had Willem Sandberg nog tijdens de Tweede Wereldoorlog, schrijft Bernadette van Hellenberg Hubar in haar inleiding, de leerlingen van Campendonk uitgenodigd voor een tentoonstelling waarin zij de toekomst van de kunst zouden vertegenwoordigen. In 1948 vond de tentoonstelling plaats onder de titel *Wandschilders Experimenteren*. Maar Sandbergs standpunt veranderde al snel. Zoals de auteur schrijft: 'Met nagenoeg dezelfde voortvarendheid waarmee Sandberg de kunstenaars uit de school van Campendonk organiseerde, verliet hij hen ten faveure van het aanstormend talent van de Experi-

Afb. 8. Alfred Barr, *Chart of Modern Art* (diagram van de ontwikkeling tussen 1890-1935 van de moderne kunst naar geometrische en niet-geometrische abstracte kunst), omslag van de tentoonstellingscatalogus van *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936.





mentelen, enige tijd later omgedoopt tot Cobra. Wat deze kunstenaars lieten zien, paste veel beter bij het abstract expressionisme dat vanuit Amerika heel Europa in de greep nam en tot mythologische proporties uitgroeide als de stijl van het Vrije Westen.<sup>21</sup>

De schaduwen van Sandberg en Alfred Barr zijn lang geweest. In bijvoorbeeld een boeiend overzichtswerk als dat van *Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1880-1940* zoekt men vergeefs naar een genade van de steiger. Ook de kunstmarkt wordt door het selectieve geheugen beïnvloed. Zo werden begin november 2013 voor een luttel bedrag onopgemerkt enkele voorstudies uit 1929 voor kruiswegstaties van Charles Eyck geveild bij het Vendue Huis in Den Haag (afb. 9). Een eerste speurtocht doet mij vermoeden

Afb. 9. Vier van de vijf tekeningen van Charles Eyck, houtskool op papier, ca 30 x 60 cm, gesigneerd en gedateerd 1929, bij de veiling van Het Vendue Huis in Den Haag november 2013. Foto auteur.

dat het voorstudies zijn voor de schilderijen in de St. Franciscus van Assisië in Heerlen, gebouwd in 1923 naar ontwerp van de architect P.G. Buskens; maar het zouden ook varianten hiervan kunnen zijn.<sup>22</sup>

Wie mocht denken dat de schaduw van het modernisme vooral te maken had met een aversie tegen religie, vergist zich deernlijk. De schaduw viel ook over hen die het geloof juist een warm hart toedroegen. Onlangs kreeg ik daarvan een prachtig voorbeeld toegezonden door Wouter Prins, conservator van het museum voor religieuze kunst in Uden. Hierin verwees hij naar de laatste jaargang (1962) van het tijdschrift *Kunst en Religie*, de voortzetting van *Het Gildeboek*.<sup>23</sup> In het voorwoord schrijft de redactie, bestaande uit onder anderen Wim Beeren en Cees Peeters dat de 'figuratieve schilderkunst op volslagen dood spoor geraakt is'. De redactie vindt het beter wanneer men zou besluiten van beelden en figuratieve voorstellingen af te zien met uitzondering van glas-in-loodramen. Vandaar haar lof voor bijvoorbeeld de dan net gebouwde





Afb. 10. Jan Oosterman, *De acht zaligsprekingen*, 1918-1919, Catharinakerk, Den Bosch (architect: Jan Stuyt). Foto auteur.

kerk in Odiliapeel verderop in het nummer, waarin verslag wordt gedaan van een excursie naar deze en andere nieuwe kerkgebouwen. In het verlengde hiervan acht de redactie onder meer de neogotiek nog beter, want daarin is 'meer waardigheid en innigheid in te onderkennen dan in het sophisticated primitivisme' van daarna. Een voor die tijd nogal uitzonderlijke opmerking: een voorzichtige of noodzakelijk geachte herwaardering voor de neogotiek, die in 1962 volop werd verguisd en nog heel wat sloop te wachten stond. De geschiedenis is niet van ironie gespeend.

Om een historisch oordeel te kunnen vellen is op zijn minst inzicht nodig in de intenties van de spelers in dit destijds zo vruchtbare veld. Deze zijn te destilleren uit de toenmalige debatten en dat is een van de bijzondere verdiensten van *De genade van de steiger*.

Zodoende draagt het boek tegelijk de criteria aan voor de cultuurhistorische waardebeoordeling.

Er zullen beslist mensen zijn die zeggen: ja, maar is het desondanks geen lelijke kunst? Mijn antwoord zou zijn: noem een stroming of een stijl waarvoor *niet* geldt dat daarin lelijke dingen zijn geproduceerd. Een stijl is als een taal: het is de spreker die de kwaliteit bepaalt. *De genade van de steiger* laat zien dat er veel mooie werken zijn gemaakt, of, als u andere termen prefereert, veel dat boeiend en waardevol is. Wat mij betreft behoren daartoe onder meer Jan Oostermans 'De achtzaligsprekingen' uit 1918-1919 (afb. 10) of 'De schepping' van Eugène Laudy uit 1941 (afb. 11).

Er zullen ook beslist mensen zijn die zeggen: alles goed en wel, maar het is allemaal zo religieus. Dat is ontegenzeggelijk waar. Maar dat is niet anders dan bij zoveel kunstwerken uit het verdere verleden, wier religieuze karakter geen belemmering vormt voor serieuze aanschouwing en bestudering.





Afb. 11. Eugène Laudy, *De schepping, de vroegste mensheid en de belofte aan Adam* (detail), 1941, kalot van de Jozefkerk van Broekhem (architect: A.J.N. Boosten). Foto auteur.

Het is een goed teken dat de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) zich verantwoordelijk voelt om de andere kant van het debat te ontsluiten, zodat we in staat zijn dit deel of deze tak van de geschiedenis te kennen en te erkennen. Per slot van rekening vormt de kerkelijke monumentale schilderkunst in het interbellum een belangrijk en omvangrijk deel van het Nederlands erfgoed. Iedereen mag zich uitgenodigd voelen om de esthetische kwaliteiten te waarderen of juist te bekritisieren, wat echter niet moet worden verward met het al dan niet erkennen van het culturele bestaansrecht. Esthetiek is met andere woorden geen ethiek. Of, om met Shearman te spreken: laten we niet 'zwichten voor een zekere esthetische lichtgevoeligheid' en proberen de smaak van die tijd te doorgronden ook al worden we geconfronteerd met details die we tegenwoordig 'ontegenzeglijk moeilijk te accepteren vinden.

## Bibliografie

Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der Italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berliner Schriften zur Kunst, Band XI, Berlin 1998.

Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, in: C. Segre (ed.), *Opere di Giovanni Boccaccio*, Milaan 1967.

Francis Haskell, *History and its images. Art and the interpretation of the past*, Yale University Press, New Haven / London 1993.

Mariëtte Haveman, *Het feest achter de gordijnen. Schilders van de negentiende eeuw*, 1996.

Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 5 delen, 1729-1733.

Thomas Noll, 'Das Ideal der Schönheit - Burckhardt, Winckelmann und die Antike', in: Peter Balthausen en Max Kunze, *Jacob Burckhardt und die Antike*, Kulturgeschichte der antiken Welt, Band 35, Mainz 1998, 7-26.

Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turijn 1998 (eerste editie 1964).

Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt 1992 (facsimile van de 2e druk uit 1927).

Michael Snodin (red.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Yale, 2009, Tent.cat. New Haven, Connecticut, Yale Center for British Art / Londen, Victoria and Albert Museum.

Paul van den Akker, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

Paul van den Akker, 'De ziekte van Poggio: de Italiaanse renaissance en de bewondering voor het klassieke beeldende vernuft', P. van den Akker en I. van Koningsbruggen, *Het voorbeeld van de klassieken*, Emmeloord 1998, 7-72.

Bernadette van Hellenberg Hubar, *De genade van de steiger. Monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum*, Zutphen 2013.

Ingrid Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, (red. S. Vietta en R. Littlejohns), 2 vols., Heidelberg 1991.

Horace Walpole, *Anecdotes of painting in England*,

with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts, collected by the late Mr. George Vertue, and now digested and published from his original MSS. by Mr. Horace Walpole, the second edition, Strawberry-Hill, 1765.

Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die Italienische Renaissance*, 8<sup>e</sup> editie, Basel 1948 (red. Konrad Escher) (eerste editie 1899).

Heinrich Wölfflin, *De klassieke kunst. Hoogtij der renaissance*, vertaling door E. van der Veer-Bertels, Aula-boeken, Het Spectrum, Utrecht / Antwerpen 1958.

## Noten

1. Io vi farò ridere se vi dirò che la chiesa di s.Piero non è di suo gusto, e che egli la trova troppo carica d'ornati [...] Ed a quale edificio credete voi che egli conceda la preferenza sopra s.Piero? A una chiesa fabbricata sul gusto gottico, e le di cui muraglie sieno tutte nude: cosa che fa pietà.' Geciteerd in Previtali (1989), 161. Zie Van den Akker (2010), 76.
2. 'One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture; one only wants passions to feel Gothic. In St. Peter's one is convinced that it was built by great princes – In Westminster-abbey, one thinks not of the builder; the religion of the place makes the first impression – and though stripped of it's altars and shrines, it is nearer converting one to popery than all the regular pageantry of Roman domes. Gothic churches infuse superstition; Grecian, admiration. The papal fee amassed it's wealth by Gothic cathedrals, and displays it in Grecian temples. I certainly do not mean by this little contrast to make any comparison between the rational beauties of regular architecture, and the unrestrained licentiousness of that which is called Gothic. Yet I am clear that the persons who executed the latter, had much more knowledge of their art, more taste, more genius, and more propriety than we chuse to imagine.' Geciteerd in Van den Akker (2010), 76-77. Voor Walpole, zie Snodin (2009).
3. 'a real loss: there is beauty, genius and invention enough in their works to make one wish to know the authors.' Walpole (1765), 99.
4. 'E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote;' Boccaccio (1967), Giornata VI, Novella 5, 405; voor de Nederlandse vertaling, zie Van den Akker (1998), 11-12.
5. Jean Mabillon, *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, deel 1, 1703. Zie Bickendorf (1998), 158-159; Haskell (1993) 135-137; Van den Akker (2010), 70-73.
6. Haskell (1993) 131-144, Bickendorf (1998), hoofdstuk 4 en Van den Akker (2010), 70-73.
7. Haskell (1993), 138; Van den Akker (2010), 74.
8. 'Il ne faut pas douter qu'il n'y ait eu des Sculpteurs & des Peintres du tems de nos premiers Rois; qu'on ne leur ait dressé des statuës, & qu'on ne les ait representez en peinture & en d'autres manieres; mais le goût barbare de ces Monumens, a fait qu'on les a negligez, & qu'on les a laissés périr.' Montfaucon (1729-33), deel 1, 50.
9. Mabillon had deze opgenomen in zijn *Annales Ordinis Sancti Benedicti* uit 1704. Zie Haskell (1993) 135-137, Bickendorf (1998), 158-159 en Van den Akker (2010), 70-73.
10. Bickendorf (1998), 157-160; Van den Akker (2010), 72-73.
11. Haskell (1993), 136-137.
12. Vermeulen (2010), hoofdstuk 3.
13. 'Die eigentliche, innere Seele der Kunst fassen nur einzelne auserwählte Geister auf einmal, mag auch schon die Führung des Pinsels noch sehr mangelhaft seyn.' Wackenroder (1991). Wackenroders tekst werd door zijn vriend Ludwig Tieck geredigeerd en uitgegeven. De eerste uitgave vermeldt per abuis het jaartal 1797. Voor een commentaar o.a. op de datering en de problematiek van het auteurschap van Wackenroder en het aandeel van Ludwig Tieck, zie idem., 282 e.v.; Van den Akker (2010), 94-95.
14. Riegl (1992), 130-131. Zie ook Van den Akker (2010), 93.
15. 'Die ganz flüchtig-skizzenhafte Behandlung (zum Beispiel der Füße) ist selbst vom Standpunkte der modernen Kritik als eine meisterliche zu bezeichnen: ich kenne kein Relief aus dem Altertum, das mit



einer rein optischen Auffassung einen so namhaften Rest antiker Schönlebigkeit verbände. Dazu gestellt sich ein offenklares Streben nach inneren geistiger Belebung, die nahezu ans Barocke streift.' Riegl (1992), 200-201. Zie ook Van den Akker (2010), 357-359.

16. Van den Akker (2010), 65.

17. 'Wenn Pellegrino Tibaldi die Bauern malen soll, die vom Felde hereinkommen und das Kind anbeten (s. Abbildung), so mischt er alles durcheinander: Athletenkörper, Sibyllen und Engel des Jüngsten Gerichts. Jede Bewegung ist eine erzwungene und das Ganze lächerlich komponiert. Das Bild wirkt wie ein Hohn, und doch ist Tibaldi noch einer von den Besten und Ernsthaften.' Wölfflin (1904), 181-182. Voor de Engelse vertaling zie Wölfflin (1948/1899), 204-205; Nederlandse vertaling Wölfflin (1958), 151.

18. 'Tritt man vor Bronzinos "Christus in der Vorhölle" (Uffizien), so glaubt man in ein anatomisches Kabinett zu sehen. Alles ist anatomische Gelehrsamkeit; von naivem Sehen keine Spur mehr'; Wölfflin (1904), 181. Voor de Engelse vertaling zie Wölfflin (1948/1899), 204-205; Nederlandse vertaling Wölfflin (1958), 151.

19. 'It [Mannerist art] can be and ought to be appreciated or rejected on its own terms, and according to its own virtues, not ours. This raises no particular difficulty unless we succumb to a certain aesthetic squeamishness, for some of the relevant issues are, unquestionably, hard to accept today.' Shearman

(1967), 15 en 21; zie ook Van den Akker (2010), 35.

20. 'Wer in den erforderlichen hohen Jahren ist, hat schon solche Wandlungen des Kunsturteils erlebt, dass ihn auch eine solche zugunsten mancher manieristischen Werke nicht zu sehr wundern würde, wenn einmal der Hunger nach dem Schönen sich der Ährenlese hingäbe, da wo die Ernten längst eingetan sind.' Geciteerd in: Noll (1998), 23.

21. Van Hellenberg Hubar (2013), 62.

22. Op de veiling werden 5 voorstudies voor de kruisweg geveild: veilingcatalogus *Schilderijen, aquarellen en tekeningen*, halfjaarlijkse Kunst- en Antiekveiling, november 2013, Den Haag (VendueHuis der Notarissen), kavel 0152. Opmerkelijk is dat de voorstellingen spiegelbeeldig zijn t.o.v. de schilderijen. In een e-mail opperde Bernadette van Hellenberg Hubar dat 'het mogelijk schetsen zijn voor een kruisweg in grafiek: voor een boekje met een kruisweg oefening met begeleidende tekst van een priester. Dat gebeurde ook met de kruisweg van Aad de Haas ...' en dat Charles Eyck niet veel later de kans kreeg 'om de kruisweg op de muur te zetten'. Mocht een dergelijk boekje inderdaad gepland zijn, dan zouden de schetsen, gezien hun grote formaat (ca 30 x 60 cm), de resultaten zijn van een eerste visuele gedachtenvorming, die daarna in klein formaat moest worden uitgewerkt.

23. *Kunst en Religie*, tijdschrift voor religieuze kunst (officieel orgaan van het Sint Bernulphusgilde), laatste jaargang 1962 (voortzetting van *Het Gildeboek*).

## HET WONDER AAN DE LEK.

### EEN JUBILEUM: DE SPOORBRUG BIJ CULEMBORG (1868-1983) /

WILFRED VAN LEEUWEN

'Onmogelijk', aldus de Schotse ingenieur John Rennie the Younger toen hem om advies gevraagd werd over de eventuele bouw van spoorbruggen over de grote rivieren in ons land. Hij had in de winter van 1842 het kruisende ijs in de Waal bij Nijmegen aan het werk gezien en was wit weggetrokken. Zoiets had hij in het Verenigd Koninkrijk nog nooit

gezien. Rennie had in Londen onder meer Waterloo Bridge en London Bridge gebouwd, naar het ontwerp van zijn vader John Rennie sr., de Schotse I.K. Brunel. Zijn oordeel bleef de spoorwegbouw in ons land, die tot 1860, toen de Spoorwegwet-Van Hall werd aangenomen, toch al niet erg opschoot, nog geruime tijd parten spelen. Hoewel historici door-